

Kompositörens kamp

Två högskolestuderandes synsätt på komponeringsprocessen

Kandidatavhandling

20.4.2017

Walter Metsärinne

Musikpedagogik

Sibelius-Akademien

Konstuniversitetet

Avhandlingens namn	Sidantal
Kompositörens kamp – två högskolestuderandes synsätt på komponeringsprocessen	42
Författarens namn	Termin
Walter Metsärinne	Våren 2017
Utbildningsprogrammets namn	
Musikpedagogiska avdelningen	
<p>Detta kandidatarbete är en fallstudie som tar fasta på två kompositörstuderandes synsätt på komponering. Mina forskningsfrågor lyder 1) vad är kännetecknande för studenternas komponeringsprocesser? och 2) hurdana problem möter studenterna i processerna och hur löser de dem?</p> <p>Min teoretiska referensram består av två större helheter; komponeringsprocessen och writer's block. Jag presenterar olika begrepp och teorier om komponering samt om komponeringsprocessen för att förbereda läsaren för analysen av forskningsresultaten. Undersökningen genomfördes som en kvalitativ intervjustudie med två kompositörstuderande vid Sibelius-Akademien. Avhandlingen beskriver fenomenologiskt de två kompositörstuderandenas tankar om komponering på detaljnivå. Respektive studerandes problem i komponerandet och eventuella lösningsmodeller presenteras också.</p> <p>I resultaten fann jag två väldigt olika synsätt på komponering. Dessa kallar jag ett <i>tekniskt perspektiv</i> och ett <i>existentiellt perspektiv</i>. Jag gjorde intressanta iakttagelser om komponeringsprocessen och om olika problem som kompositörstuderandena kan möta i arbetet. Av de problemen som behandlas betonas jag speciellt writer's block, genom att belysa studerandenas tankar och möjliga lösningsmetoder gällande fenomenet.</p> <p>Från ett musikpedagogiskt perspektiv ger denna avhandling insyn i hur mycket de olika studerandenas perspektiv på komponering och problem kan variera. Det är viktigt som kompositörspedagog att vara medveten om dessa skiljaktigheter. Elevernas bakgrunder och tankar varierar, och denna studie ger en detaljerad bild av två synsätt på ämnet. Syftet med denna studie är inte att ge en generaliserad bild av komponering, utan att lyfta fram den mångfald som finns bland olika kompositörers synsätt. Jag hoppas att ge läsaren, vare sig pedagog, studerande eller musikutusiast, nya insikter om komponering.</p>	
Sökord	
komponering, komponeringsprocessen, kreativa processer, writer's block, problemlösning	
Övrigt	

Innehållsförteckning

1 Inledning	4
2 Teori	5
2.1 Komponeringsprocessen	5
2.1.1 Tidigare forskning	5
2.1.2 Definitioner och terminologi	5
2.1.3 Komponeringsprocessens gång	7
2.1.4 Intuition och rationalitet	9
2.1.5 Kreativitet och motivation	10
2.2 Writer's block	12
2.2.1 Orsaker till writer's block	13
2.2.2 Lösningar till writer's block	15
3 Forskningsmetod	17
3.1 Kvalitativa undersökningar	17
3.2 Forskningsfrågor	19
3.3 Redogörning för datainsamlingen	19
3.4 Reliabilitet och validitet	20
4 Forskningens resultat och analys	21
4.1 Klassiska avdelningens respondent	21
4.1.1 Tekniskt perspektiv	22
4.1.2 Särdrag för Miikkas komponeringsprocess	24
4.1.3 Problem i Miikkas komponeringsprocesser	26
4.2 Jazz-avdelningens respondent	28
4.2.1 Existentiellt perspektiv	28
4.2.2 Särdrag för Ilmaris komponeringsprocess	30
4.2.3 Problem i Ilmaris komponeringsprocesser	32
4.3 Analys	34
5 Sammanfattning	37
5.1 Slutsatser	37
5.2 Fortsatta forskningsområden	38
Litteraturförteckning	39
Bilagor	41

1 Inledning

All musik existerar i naturen. Den finns i luften, inom vårt räckhåll, men det kräver skicklighet och inspiration av en kompositör att räcka ut handen och fånga den. På vilket sätt kompositören gör detta varierar från kompositör till kompositör.

Komponering är för mig det intressantaste området inom musik. Glädjen av det egna skapandet går inte att jämföra med någon annan känsla. Mitt intresse för komponering började vid 13-årsåldern då jag fick min första elgitarr och började skriva egna låtar. Mitt intresse för komponeringsprocessen som fenomen har vaknat först under det gångna året i och med att jag börjat komponera elektronisk musik. Förändringen i min kompositoriska process öppnade mina ögon för hur många olika sätt det finns att komponera på, och därför ville jag undersöka det närmare i min kandidatavhandling.

För denna avhandling har jag intervjuat två kompositörstuderande vid Sibelius-Akademien med syftet att belysa deras unika syner på komponering och på problemlösningsmetoder speciellt med tanke på *writer's block*. Mina upptäckter var intressanta och jag känner att jag lärt mig mycket genom detta arbete.

Mina forskningsfrågor lyder:

1. Vad är kännetecknande för studenternas komponeringsprocesser?
2. Hurdana problem möter studenterna i processerna och hur löser de dem?

Denna studie presenterar olika idéer om komponering och kan ge läsaren nya tankar om och en djupare förståelse för processen. Från en musikpedagogisk synvinkel har denna studie relevans i och med att den nya läroplanen betonar elevernas egna skapande och komponering ger ett bra underlag för att utveckla denna kompetens (LP 2014). Lärare kan bättre förstå elevernas möjliga problem genom att bekanta sig med detta arbete. Även komponeringsstuderande samt -pedagoger kan lära sig något nytt och dra nytta av att läsa denna avhandling, eftersom den presenterar ett antal olika problem och möjliga lösningsmodeller för problemen.

2 Teori

Min teoretiska referensram består av två större helheter: komponeringsprocessen och *writer's block*. Jag kommer att presentera olika definitioner av komponering, belysa olika forskares metoder att studera och beskriva komponeringsprocessen samt belysa begreppen intuition och rationalitet. Vidare presenterar jag teorier om kreativa processer och motivationens inverkan på dem. I det andra underkapitlet presenterar jag olika iakttagelser om *writer's block*, hur fenomenet kan uppkomma och vad man kan göra i den situationen. Jag hoppas att i min undersökning kunna belysa *writer's block* och andra problemsituationer från en kompositörs synvinkel. *Writer's block* i samband med komponering är föga undersökt.

2.1 Komponeringsprocessen

2.1.1 Tidigare forskning

Enligt min uppfattning har det bara gjorts ett fåtal studier i högskolestuderandes komponeringsprocesser (Younker & Smith, 1996; Barrett, 2006; Lupton & Bruce, 2010). Luptons & Bruces och Barretts undersökningar behandlade komponeringspedagogik i högskolor till skillnad från min undersökning som tar fasta på framtida proffskompositörers syn på komponerandet. Undersökningarna inom komponering har främst riktat sig på barns och ungas komponeringsprocesser (Burnard & Younker 2004; Younker 2000; Girdzijauskienė 2015; Lum, Stromberg & Xueyan 2014; Bolton 2008) eller på professionella kompositörers processer (Pohjannoro 2013; Hindemith 1942; Sloboda 1985), medan jag i min undersökning valt att studera en grupp som hamnar mellan dessa - unga högskolestuderande kompositörer.

2.1.2 Definitioner och terminologi

För att inte gå vilse i terminologidjungeln börjar jag med att definiera några regelbundet förekommande termer. Med *komponering* syftar jag på den kreativa processen där ny musik kommer till, medan begreppet *komposition* är slutprodukten av en komponeringsprocess. Ett annat begrepp jag använder för komposition är *stycke*.

Komponering är en process som främst syftar på skapandet av en helhet (Juntunen m.fl. 2013). Själva ordet härstammar från de latinska orden *com* (tillsammans/ihop) och *ponere* (att sätta/placera), därav att sätta ihop, i detta fall soniska byggstenar för att skapa musik (Vilborg & Norsdstedts ordbok 2000). Ervasti menar att komponering inte alltid behöver resultera i en färdig produkt (ett verk), utan till begreppet komponering kan höra vad som helst som involverar att man hittar på någon musik, med andra ord kan improvisation anses vara komponering (Juntunen m.fl. 2013). Pohjannoro (2013) gör ändå en tydlig skillnad på komponering och improvisation. Under komponeringsprocessen finns alltid möjligheten att korrigera och göra om, till skillnad från improvisationstillfället. Improvisatören har det svårare att ”dölja sina spår” (Sloboda 1985, 103). När man traditionellt talar om komponering är standarden den att slutprodukten dokumenteras, antingen i ljud eller i skrift (Pohjannoro 2013). Jag håller begreppen komponering och improvisation skilt och när jag talar om komponering i denna avhandling syftar jag på den kreativa processen där ny musik skapas.

Kompositörer själv karakteriserar sitt hantverk på olika sätt, vissa mer abstrakt och storordigt än de andra. I Pohjannoros doktorsavhandling presenteras några kompositörers synvinklar. Tiensuu talar om sitt egna komponerande som väljandet av val medan Edgar Varèse talar om att organisera ljud. Joonas Kokkonen beskriver det som att ”tänka med ljud” och menar att kompositören inte själv heller kan förstå processen till fullo (Pohjannoro 2013). Forskare beskriver komponering som problemlösning (Burnard & Younker 2004; Sloboda 1985; Flaherty 2004 m.m.) med ett oklart formulerat problem (egen översättning från *ill-defined problem*). Kompositören har friheten att ändra på problemet under processen vilket gör komponerandet till ett väldigt krävande kognitivt arbete.

Komponeringsprocessen är den minst studerade och minst förstådda musikaliska processen. (Sloboda 1985, 103).

Roger Sessions beskriver komponerandet som en organisk process. Ur kompositörens synvinkel är komponerandet en levande tillväxtprocess (Sessions 1950, 54). Sessions utlåtanden är barn av sin tid i den mån att de beskriver komponerandet som något magiskt och mystiskt. Kompositören, den stora artisten, ställs på ett podium och anses vara en unik individ med unika problemlösningstekniker. Jämfört med modernare litteratur, t.ex. Pohjannoros doktorsavhandling, märker man att kompositörarbetet har de-mystifierats och tål i dagens läge vetenskaplig undersökning.

2.1.3 Komponeringsprocessens gång

Att ge en övergripande modell över komponeringsprocessen är omöjligt eftersom den skiljer sig från kompositör till kompositör. Vissa kompositörer kan arbeta kronologiskt från början till slut, medan andras stilar kan vara friare och mindre regelbundna. Beethoven, till exempel, kunde arbeta med samma stycke i flera år (Sloboda 1985, 104). Det kan också förekomma olikheter beroende av musikgenren. Sessions menar ändå att alla kompositörer, oberoende genre eller andra ytliga faktorer, i det stora hela har liknande metoder och målsättningar (Sessions, 1950). Alla kompositörer försöker ge liv till den musiken som är allra äktast för honom. Skillnaderna finner Sessions i kompositörernas attityder och stildrag (1950, 45).

Forskarna som undersökt komponeringsprocesser är ense om att det kreativa arbetet ofta börjar med en första idé. Pohjannoro använder begreppet *identiteetti-idea* om kompositörens ursprungliga idéer. Hon menar att de första idéerna för en komposition slår ner som blixtar i kompositörens medvetande, och som senare kristalliseras till en *identitetsidé* (egen översättning). Identitetsidén dikterar hur processen kommer att framskrida. Den bildar en grund som kompositören kan bygga på och leder hen framåt i det dis som kallas för komponeringsprocessen. (Pohjannoro 2013).

Man kan se identitetsidén som en lykta som belyser vägen för komponeringsfärden. Lyktan belyser dock inte hela vägen, utan sprider ljus bara på den närmaste biten av vägen. Vid vägskäl är det upp till den upptäcktsresande, i detta fall kompositören, att välja vilken väg skall tas. Kompositören vet inte vid detta skede ännu vart de olika vägarna eller möjligheterna leder eftersom lyktan inte belyser hela vägen. Vid vägskäl har kompositören olika möjligheter till sitt förfogande. Hen kan lita på sin intuition eller göra ett rationellt val, till dessa begrepp kommer vi att återkomma i kapitel 2.1.4. Valet av tillvägagångssätt påverkas givetvis av sammanhanget. Inget är absolut, utan komponeringsprocessen är en organisk process där alla val som görs påverkar hela kompositionen. En ny idé mot slutet av komponeringsprocessen kan tvinga kompositören att ändra på något hen gjort i början.

På ett liknande sätt som Pohjannoro beskriver Roger Sessions en första musikaliska idé som kompositörens utgångspunkt. Den musikaliska idén behöver inte vara ett musikaliskt motiv utan kan i praktiken vara vad som helst som ger gnistan att börja komponera. Det kan t.ex. handla om en rytmisk idé eller ett fragment av harmoni. Identitetsidén kan också vara en större riktlinje, en idé på makronivå, t.ex. ett intervall som upprepar sig under hela stycket och därmed bildar en röd tråd för kompositionen (Sessions 1950, 46).

Efter att ha fått sin första idé, börjar kompositören verkställa kompositionen. Idéerna utvecklas och transformeras så att de leder till nya idéer. Kompositörer kan ha svårt att beskriva var de ursprungliga idéerna kommer ifrån och tar därför ofta till abstrakta beskrivningar om t.ex. inspirationen som bara bubblar upp. Lika svårt kan kompositörerna ha att beskriva valet av metod för att utveckla en idé (Sloboda 1985, 116). Kompositörens relation till stycket kan vara väldigt olika den allmänna uppfattningen, eftersom hen, till skillnad från åhörarna, har ett så personligt förhållande till det. Kompositören känner igen stycket som sina egna fickor. Musikanalytiker kan aldrig veta om en viss struktur som de ser i t.ex. ett huvudtema verkligen var kompositörens avsikt, eller om strukturen uppkom genom någon alternativ komponeringsstrategi som en upptäckt (Sloboda 1985, 102). Komponeringsarbetet följer ofta modeller av kreativa processer, av vilka några kommer att presenteras i kapitel 2.2.1.

Komponeringsprocessen behöver inte framskrida kronologiskt, utan olika delar kan bearbetas sida vid sida. Processen kännetecknas av ett konstant analyserande av de val som görs mot det som redan finns till hands. I sin doktorsavhandling upptäckte Pohjannoro att komponeringsprocessen är återkopplande, det vill säga att alla val som görs påverkar de valen som redan gjorts samt de som ännu ligger i framtiden (2013, 54). Kompositören är alltså tvungen att tänka i två riktningar. Först måste hen fråga sig hur det nya materialet ställer sig till det material som redan är komponerat. För det andra måste hen fundera över de nutida valen också från framtidens perspektiv. Hen kan fråga sig: hur förhåller sig detta till det som komma skall? Alla val som görs påverkar alltså helheten. I Pohjannoros studie hamnade den undersökta kompositören slutligen i en återvändsgränd när hen sköt upp att göra besluten och hoppade mellan olika delar i kompositionen. Denna prokrastinering manifesterades i en kris där kompositören inte mera kunde framskrida utan att börja göra val (Pohjannoro 2012, 17).

Komponeringsprocessen tar slut när kompositören anser kompositionen vara färdig. Sloboda (1985, 149) menar att processen tar slut efter att kompositören har förkastat olika lösningar tills hen funnit den som passar bäst för hens mål och är tillfredsställd med slutresultatet. Det finns dock undantag. Vissa kompositörer kan göra korrigeringar till komponeringar långt efter att stycket framförts för första gången. Detta stöder hypotesen om att en komponeringsprocess är organisk och behöver inte ta slut fastän stycket redan framförts. Sessions menar att den kreativa processen är den mest intensiva upplevelsen för en

kompositör och det att bli färdig med en komposition är som att komma i mål. Den omedelbara känslan efter att ha blivit färdig med en komposition går inte att upprepas (Sloboda 1985, 115).

2.1.4 Intuition och rationalitet

Inom kognitiv psykologi anses människan processa information på två olika sätt. Den första är snabb, automatisk och omedveten, *intuitiv*, medan den andra är långsam, avsiktlig och medveten, *rationell* (Pohjannoro 2012, 8). Som redan sagts är forskarna ense om att komponeringsprocessen är en lösning på ett oklart formulerat problem (Burnard & Younker, 2004; Sloboda 1985; Pohjannoro 2013), därmed spelar intuitionen en stor roll i komponeringsprocessen, på grund av dess möjlighet att lösa problem av denna natur. Komponeringsprocessen erbjuder även möjligheter till komplicerade rationella processer. (Pohjannoro 2013, 27). Forskare tror att i uppgifter som kräver hög expertisnivå (till vilken komponeringsprocessen utan tvekan hör), använder problemlösaren avsiktligt intuitiva och rationella processer som hen anser lämpliga. Vissa forskare antar att processerna turas om så att de rationella processerna kan korrigerar fel som de intuitiva processerna genererar och vice versa. Mekanismen som styr dessa processer kallar Pohjannoro för *metakognition* (Pohjannoro 2012, 8—9). Alterneringen mellan intuitiva och rationella processer kan liknas vid alterneringen av divergent och konvergent tänkande (vilket är kännetecknande för kreativa processer), som jag återkommer till i nästa kapitel.

Pohjannoro fortsätter att definiera intuitionen som en tankeprocess, som har långtidsminnets information som bakgrund. Intuitiva processer är omedvetna och använder sig av information som individen lärt sig och som hen lagrat i långtidsminnet, utan medvetet övervägande. Intuitionen berättar för oss hur vi skall göra, utan att veta varför vi vet att vi skall göra precis så. (Pohjannoro 2013, 25).

Intuitio on siten eräänlaista kausaliteetin ja ajan kulun kääntymistä vastakkaiseen suuntaan: tiedetään ennen kuin tiedetään, vaikka ei tiedetä, miksi ja mistä syystä tiedetään. (Pohjannoro 2013, 25)

Man litar med andra ord på sin idé och söker vid behov orsaker för sina aktioner först efter att man gjort sina val. Intuitionen går hand i hand med en stark känsla av kunnande eller instinkt (Pohjannoro 2012, 9). Enligt Pohjannoro hör experimentering, inkubation,

återuppfattning och föreställning till de intuitiva processerna i komponeringsarbetet, medan musikanalytisk granskning, regelbaserad bearbetning och granskning av alternativ hör till de rationella processerna (Pohjannoro 2012, 12).

Eftersom komponeringsprocessen inte är förutbestämd, kan den inte baseras på någon färdig modell. Rationella processer i komponerandet är därmed väldigt avgränsade och går inte att generaliseras. I komponeringsprocessen betyder rationalitet det att kompositörens tillvägagångssätt dikteras av målmedvetenhet och avsiktliga val som är överens med hens egna målsättningar. Målsättningarna kan härstamma från intuitiva impulser, men att systematiskt följa reglementet för att nå målen är en rationell process. Sammanfattningsvis kan man säga att ett systematiskt tillvägagångssätt, eller ett smart och *intellektuellt* tillvägagångssätt i komponeringsprocessen anses rationellt. (Pohjannoro 2012, 10).

2.1.5 Kreativitet och motivation

Två begrepp som går hand i hand med samtliga kreativa processer är kreativitet och motivation. *Kreativitet* som begrepp är svårt att beskriva generellt. Ett kreativt arbete definieras av att det är nytt, det vill säga något som inte gjorts tidigare, och av värde (Flaherty 2004, 51). Forskare och pedagoger har delade åsikter ifall kreativitet går att lära ut. Faktumet att vi i Finland ändå har undervisning på universitetsnivå i kreativa ämnen tyder på att det i alla fall går att utveckla kreativiteten. Hindemith menar att kreativitet, intuition, estetik och fantasi åtminstone till en viss grad kan läras, ifall de inte är medfödda (Hindemith, 1942).

Motivation syftar på orsaker, varför någon gör något. Dessa kan variera kompositörer emellan gällande komponeringsprocessen. Med *inre motivation* menar man att viljan, eller till och med begäret att i detta fall komponera, kommer från den kreativa aktörens egna målsättningar och förväntningar och hens drift eller behov att komponera. Med begreppet *yttre motivation* syftar man på något som får kompositören att komponera, men som inte kommer från hen själv. För kompositörer betyder detta i praktiken till exempel ersättning för olika beställningskompositioner. Inre motivatorer för kreativa processer kan vara väldigt olika. Som ett klyschigt exempel lyfter Flaherty fram kärlek, speciellt den olyckliga sorten, som en orsak till varför människor skriver. Genom tiderna har lidande och psykiskt illamående fått utlopp i kreativa arbeten (Flaherty 2004).

Motivationen påverkar kreativiteten. Det finns en skillnad på vad det är som får den kreativa arbetaren att jobba. Artistens relation med arbetet är väldigt olik om driften kommer från ett genuint intresse för arbetet eller om motivationen kommer från det yttre, t.ex. i form av lön (Flaherty 2004, 55). En stark inre motivation förbättrar kreativiteten, medan en yttre motivator t.o.m. kan försämra den. Flaherty lyfter fram paradoxen med att betala åt en artist för hans jobb. Belöningen kan resultera i att hen gör ett sämre jobb. En belöning kan få den kreativa konstnären att ge upp och sluta arbetet när det nödvändigaste blivit gjort. Det bästa sättet för att gynna kreativt skrivande är att ge konstnären fria händer att arbeta med det som hen älskar, konkluderar Flaherty.

Kreativa processer

Kreativa processer kännetecknas av en alternering mellan divergent och konvergent tänkande.

Primary-process thought [divergent tänkande] is emotion driven, visual, associative and irrational. *Secondary-process thought* [konvergent tänkande] is abstract, less emotionally charged, language based and logical. (Flaherty 2004, 60).

Divergent tänkande används vid oklart formulerade problem som kräver fantasi att lösas. Undersökningar har bevisat att kreativa människor har bättre tillgång till divergent tänkande. I olika teorier om kreativa processer anser kognitiva psykologer att divergent tänkande ansvarar för den kreativa produktens nymodighet, medan konvergent tänkande ser till att testa produktens ändamålsenlighet. Den kreativa processen möjliggörs alltså av en *alternering* mellan dessa två tänkesätt. Olika psykologer talar med olika termer om samma fenomen (divergent-konvergent, koncentrerad-okoncentrerad, hög kontra låg upphetsning), där två "motpoler" alternerar. (Flaherty 2004).

En teori om denna alterneringsprocess är delad i fem steg och ser i stort sett ut så här: 1) Den kreativa aktören definierar problemet grovt, 2) Hen lär sig så mycket som möjligt om problemet, 3) Vid en återvändsgräns låter hen problemet ruvas i det omedvetna, 4) Hen får en idé eller flera som bubblar upp ur det omedvetna och 5) De nya idéerna testas. Resultaten från testandet i femte skedet kan hjälpa den kreativa aktören att omdefiniera problemet och upprepa processen. I stegen 3 och 4 har divergent tänkande den största rollen (Flaherty 2004, 62).

Dean Simontos teori om kreativitet består av tre stadier. I det första producerar aktören en mängd olika idéer och i det andra skedet sållas de dåliga idéerna bort. I det sista skedet inspirerar de överlevna bra idéerna nya idéer och processen börjar från början (Flaherty, 2004, 53).

En tredje teori av Wallas presenterar kreativt tänkande i fyra steg. Stegen i kronologisk ordning lyder följande: förberedning, inkubation, arbete (editering) och *verification (polishing)*. Webster har presenterat en modell om komponering som alternation mellan divergent och konvergent tänkande på basis av Wallas teori. (Flaherty 2004).

Den högra hjärnhalvan anses ofta som kreativitetens hem. I själva verket krävs det bra växelverkan mellan hjärnhalvorna för kreativt arbete. Växelverkan mellan högra och vänstra hjärnhalvan verkar befrämja kreativt tänkande (Flaherty 2004, 71). Detta går att jämföras med kognitiva psykologernas teori om divergent och konvergent tänkande och med alternationen mellan intuition och rationalitet. Det gemensamma för alla tre är alternationen mellan de två motpolerna. För framgångsrikt komponerande krävs alltså omständiga tankeprocesser.

2.2 Writer's block

Med *writer's block* menar jag en kreativ torka eller tillståndet där den kreativa aktören går i lås och inte lyckas föra sitt arbete vidare. På grund av flera icke tillfredställande översättningsförsök till svenska (kreativ block, skrivkramp m.m.) har jag bestämt mig för att använda den engelska termen *writer's block* genom hela avhandlingen.

Problemet är vida känt bland författare, men också kompositörer och andra konstnärer är bekanta med fenomenet. Flaherty anser alla "blockerade" artister ha två saker gemensamt. För det första producerar de inte fastän de är intellektuellt kapabla att göra det, och för det andra lider de på grund av att de inte producerar. *Writer's block* kräver att skribenten normalt producerar något kreativt. En icke-kreativ person som inte är produktiv och inte heller lider på grund av det, är bara just det, en icke-kreativ person. Därför är lidandet ett viktigt kriterium för *writer's block* (Flaherty 2004, 80—82). Faktumet att det inte har publicerats så mycket om *musician's block* kan bero på att det skrivs mer om författare eftersom det intresserar författare mera (Flaherty 2004, 87).

Viktiga hjärnareor för kreativt skrivande är det limbiska systemet, känslornas system, och temporalloberna, som förstår mening (Flaherty 2004, 5). Aktivitet i frontalloben ökar också under kreativa processer (Flaherty 2004, 121). Flaherty menar att en kreativ torka kan vara en ruvningsperiod i en kreativ process (2004, 7). Temporalloberna är viktiga för musiker, eftersom de behandlar ljud och ansvarar för förståelsen och uppfattningen av både språk och musik (Flaherty 2004, 20). Det är också här som ”öronmaskar” fastnar. Flahertys upptäckter är förknippade med kreativt skrivande men hon drar paralleller till limbiska systemets och temporallobernas betydelse för driften att komponera musik (2004, 5). Följande bilder visualiserar var de olika loberna och limbiska systemet ligger.

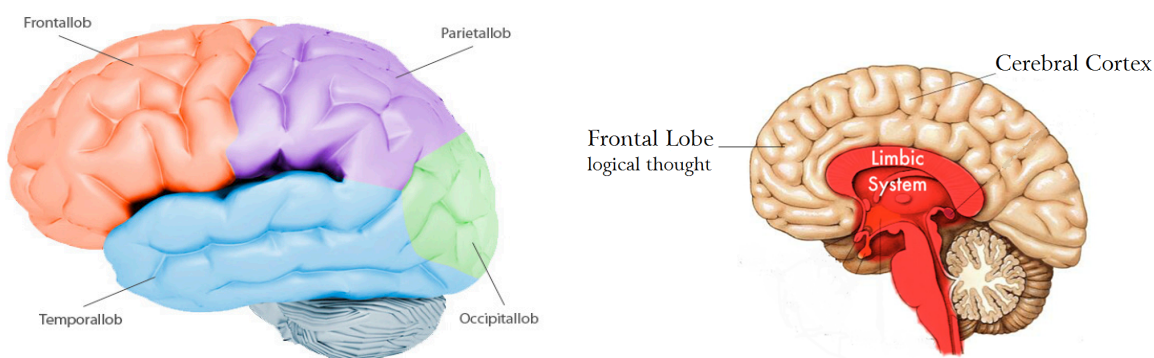


Bild 1. Hjärnans lober (källa: <http://laromteknikstod.se/kognitiva-funktioner-och-hjarnan/hjarnan>)

Bild 2. Limbiska systemet (källa: <http://robbwolf.com/wp-content/uploads/2015/01/limbic-brain.png>)

2.2.1 Orsaker till writer's block

Efter förklaringen på begreppet writer's block skall vi se närmare på faktorer som kan utlösa fenomenet. Writer's block kan härstamma från rädslan av att misslyckas. Även självkritik, strävan efter perfektionism, oförmågan att uttrycka sig själv och känslan av att vara tom på idéer kan leda till en kreativ torka (Flaherty 2004, 82). Självkritiken är ändå nyttig till en viss mån. Om den saknas totalt kan det vara svårt att skapa något av värde.

Mike Rose, som studerat kreativt skrivande, hävdar att strikta regler och strategier som skribenten själv lagt upp och följer alldeles för lydigt, kan hämma kreativt arbete (Rose

1980, 86). Rose upptäckte att de studenter som satte upp regler men inte lydde dem ordagrant inte heller blev blockerade, medan de som tog reglerna alltför allvarligt ofta fick problem med skrivandet. Rose anser också att det är lika sannolikt att amatörskribenter som professionella författare kan bli blockerade (Flaherty 2004, 88). Enligt honom är sannolikheten för writer's block större vid svåra uppgifter jämfört med lätta uppgifter på grund av en ökad grad av självkritik.

En annan faktor som kan hindra den kreativa processens naturliga utveckling är redigering i ett alltför tidigt skede (Rose, 1980). En alltför tidig självkritisk röst kan med andra ord ta kål på bra idéer förrän de får plats att utvecklas. Sessions håller med om att självkritik i ett för tidigt stadie kan vara krossande speciellt för unga kompositörer (1950, 60).

I skolvärlden kan writer's block också förekomma ifall studenterna inte gillar ämnet de skriver om eller ifall de inte gillar läraren. Från ett komponeringspedagogiskt perspektiv kan goda relationer till läraren därmed anses vara av stor vikt. (Flaherty 2004)

Ibland kan felsteg på den kreativa färden resultera i writer's block. Flaherty ger exemplet på Mark Twain som med *Huckleberry Finn* ursprungligen skrev en episod där Huck och Jim flydde norrut längs Mississippi. Efter episoden kunde han inte bestämma sig för hur berättelsen skulle fortsätta och den blev på paus för åtta år. Efter åtta år och många andra publikationer återvände han till *Huckleberry Finn* och bestämde sig för att överge idén med Hucks och Jims flykt. Efter att ha kommit till den insikten lossnade proppen och han slutförde arbetet på tre månader (Flaherty 2004, 89). Med andra ord kan man krossa problemet genom att överge idéer som kan vara väldigt nära och kära, för att ge plats åt nya, bättre idéer.

Andra forskare hävdar att writer's block oftare härstammar från emotionella orsaker snarare än från kognitiva utmaningar. Twain hade inga emotionella band med att åka norrut för Mississippi, men att flyta nerför den, som Huck och Jim i den slutliga versionen gör, härstammar från Twains ungdom som ångbåtsarbetare (Flaherty 2004, 89).

En annan orsak till writer's block kan vara bördan av allt tidigare material (Flaherty 2004, 105). Då bildas ett tryck på kompositören att producera något bättre än vad hen tidigare gjort. Dessa yttre förväntningar kan hindra den naturliga processen så att komponerandet blir påtvingat. Som tidigare påvisats har yttre motivationskällor en negativ effekt på kreativa processer.

Writer's block kan också uppstå i samband med depression (Flaherty 2004, 32). Forskare har hittat bevis på att depression är både ett neurokemiskt (t.ex. låg serotoninhalt i hjärnbarken) och ett neuroanatomiskt tillstånd. Det limbiska systemet har en stor inverkan på människans humör, och under depression förändras aktiviteten i limbiska systemet. Även aktiviteten i frontalloben minskar under perioder av depression (Flaherty 2004, 121). Som tidigare framfört spelar dessa hjärnareor en viktig roll i kreativa processer. En nedsättning i deras funktioner korrelerar direkt med nedsatt kreativitet och motivation.

I föregående kapitlet om kreativitet förklarade jag att en kreativ process kännetecknas av alternering mellan divergent och konvergent tänkande. Writer's block kan ytterligare uppkomma när det råder en obalans mellan dessa två tänkanden. En process som domineras av konvergent tänkande kan undertrycka potentiellt nytänkande idéer medan en alltför divergent process blir för flummig och oordnad. (Flaherty 2004).

Vissa teoretiker och författare anser writer's block dock vara en nödvändighet vid kreativa processer. De beskriver fenomenet att producera och att icke producera som en naturlig alternering mellan tillstånd, som att andas in och ut (Flaherty 2004, 107). Att producera/icke producera är som alterneringen mellan divergent och konvergent tänkande.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att orsakerna till writer's block är varierande och flera till antal. Orsakerna är unika och varierar från person till person och jag har i detta kapitel presenterat endast ett urval av möjliga orsaker. Till följande skall vi se på möjliga lösningar till writer's block.

2.2.2 Lösningar till writer's block

På samma sätt som varje kompositör har sitt unika sätt att komponera, finns det inte två exakt likadana typer av writer's block och därför är det omöjligt att ge en generaliserad modell till att lösa den. I regel hittar den kreativa aktören tillbaka till sitt produktiva tillstånd (Flaherty, 2004), medan andra kan ha en mer dramatisk syn på kreativiteten: Scott Fitzgerald tänkte att inspirationen är något som kan ta slut (Flaherty 2004, 85).

Ett sätt att handskas med writer's block är att behandla den genom sin konst. Vissa författare transformerar sin writer's block till en fiktiv karaktär (Flaherty 2004, 80). Rose (1980, 97), som fungerat som professor för kreativt skrivande på University of California, fann lösningar till sina studenters writer's block genom att intervjua dem gällande deras

skrivprocesser och analysera var det gick snett. Genom att ändra på sitt beteende kunde studerandena med writer's block sedan bli kvitt sina problem.

Patienter med skador i frontalloben kan sakna initiativ och förutseende (Flaherty 2004, 71).

If you show a pen to a patient with frontal lobe damage and ask him to name it, he may accurately do so - but will then reply "pen" to any additional objects you show him. (Flaherty 2004, 71).

En distraktion eller en paus kan få patienten att bryta sig ut ur sin tankegång och svara rätt på nästa föremål. Friska människor kan också förevisa liknande beteende, och på samma sätt kan en paus eller en distraktion vara lösningen på problemet. För att lösa ett kreativt problem måste tänkaren kanske ta avstånd från problemet (Flaherty 2004, 72).

I orsakerna för writer's block nämnde jag att depression kan utlösa problemet. Personer som lider av writer's block orsakad av depression kan få hjälp av psykoterapi eller anti-depressiva mediciner, eller av en kombination av dessa.

Det finns kurser med avsikt att hjälpa lösa writer's block, men kompositörer och andra artister är ofta för stolta och envisa för att söka hjälp utifrån. Det är en hederssak att tackla problemen själv. Andra självhjälpsstrategier inkluderar pseudovetenskaplig litteratur för upplösningen av writer's block. Arbetssätten i såna verk innefattar brainstorming, nertystandet av den inre kritikern och fritt skrivande. Dessa tekniker, fastän de kan vara nyttiga, saknar ändå vetenskapligt bevis på sin effektivitet (Flaherty 2004, 95).

Kreativa perioder kan ses gå i cykler, vilka påverkas av tre andra cykler i våra liv, nämligen sömncykeln, årstidsändringarna och hormocykeln. Människor tenderar att vara mindre kreativa på vintern (Flaherty 2004, 130). Normala sömnrutiner påverkar positivt på kreativiteten (Flaherty 2004, 126), fastän kreativa personer ofta arbetar med oregelbundna tider. Vanor spelar en viktig roll i att stabilisera människors beteende (Flaherty 2004, 99). Normala rutiner för komposition kan också påverka positivt på kreativiteten, och i vissa fall fungera som lösningen på writer's block. Jeffrey Skinner och Stephen Phillip Policoff (1991) menar att lösningen på writer's block är att skriva. Att rutinmässigt sätta sig ner och börja skriva leder slutligen till att den blockade personen blir kvitt sin writer's block. En fungerande metod säkerligen, men som så många andra självhjälpsmetoder saknar den vetenskapliga bevis.

3 Forskningsmetod

För att beskriva den komplicerade kognitiva utmaningen som kännetecknar komponeringsprocessen finns det olika tillvägagångssätt. En dagboksstudie skulle ge detaljerade och tillförlitliga fakta om komponeringsprocessen eftersom kompositören då direkt skulle skriva ner sina tankar gällande processen. Detta skulle minska på förvrängningen av verkligheten, eftersom minnet lätt bedrar människan så att vi bara minns det vi vill minnas. Ju längre tid från själva komponeringsstunden, desto mindre tillförlitliga blir kompositörens ord om sitt agerande. På grund av arbetets ringa omfattning och av otillräcklig tid samt otillräckliga resurser, kommer dagboksstudier inte i fråga gällande denna kandidatavhandling. Inte heller en observationsstudie, som högst sannolikt skulle ge omedelbar och värdefull information om komponeringsprocessen, kan anses användbar eftersom själva processens natur skulle ändras så drastiskt från det normala ("komponera du på bara, så sitter jag här i hörnet och ser på"). Därmed har jag valt en kvalitativ intervju som datainsamlingsmetod. I följande kapitel beskriver jag kvalitativa intervjustudier och presenterar forskningsfrågorna närmare. Slutligen redogör jag för tillvägagångssättet för datainsamlingen samt diskuterar om reliabiliteten och validiteten gällande intervjustudier.

3.1 Kvalitativa undersökningar

Kvalitativa undersökningar, till skillnad från kvantitativa undersökningar där statistiska data samlas in, strävar efter att beskriva ett särskilt fenomen så detaljerat och djupgående som möjligt. Kvale och Brinkmann (2009, 17) menar att "den kvalitativa forskningsintervjun söker förstå världen från undersökningens synvinkel, utveckla mening ur deras erfarenheter" och "avslöja deras levda värld". Samma herrar presenterar idén om *inter views* (mellan seenden) med Edgar Rubins dubbeltydiga bild på två ansikten eller en vas som grund (2009, 18). De anser att vasen mellan de två ansiktena är den kunskap som byggs upp genom intervjun.

En forskningsintervju är ett samtal med ett tydligt syfte och en planerad struktur. Jämfört med vardagliga samtal försöker intervjuaren skaffa kunskap genom att ställa omsorgsfullt planerade frågor om ämnet i fråga. Det är intervjuaren som dikterar hur intervjusituationens gång ser ut (Kvale & Brinkmann, 2009). Intervjuer kan ha olika grad av formalitet. En väldigt formell intervju kan användas i fall där frågorna bara har ett riktigt svar (t.ex. ja, nej). En intervju med hög formalitet, en så kallad strukturerad intervju, påminner om

en enkätstudie. På den andra extreman finns den ostrukturerade intervjun som påminner om en avslappnad diskussion. Mellan dessa extremer hamnar den så kallade halvstrukturerade kvalitativa intervjun, även kallad den *fokuserade* intervjun. En fokuserad intervju har vissa huvudteman som intervjuaren vill se till att behandlas, men är till sin natur avslappnad och dynamisk (Bell, 2006).

Kännetecknande för kvalitativa forskningsintervjuer är att intervjuaren är insatt i ämnet. Detta krävs för att intervjuaren skall kunna ställa kunskapsproducerande följdfrågor. Intervjuarens färdigheter i själva intervjuandet och hans kunskaper om ämnet dikterar långt kvaliteten av de data som kan genereras (Kvale & Brinkmann, 2009, 98). Intervjuaren måste med andra ord vara bra på att läsa situationer, ställa följdfrågor för att nå den information hen vill nå, och vara dynamisk genom att reagera på respondentens svar med kunskapsbringande tilläggsfrågor. Det krävs också att intervjuaren skall kunna tolka tonfall och ansiktsuttryck. Viktiga riktlinjer som intervjuaren bör följa är: 1) att inte ösa på sina egna idéer och leda intervjun i en sån riktning där hans egna förväntningar bekräftas, utan hålla sig så öppen och objektiv som möjligt (Kvale & Brinkmann, 2009, 46), 2) skapa en fri och avslappnad intervjusituation, som resulterar i en positiv upplevelse för den intervjuade (Kvale & Brinkmann, 2009, 32), och 3) att binda sig till de etiska föreskrifterna för intervjuande, det vill säga vara känslig vid ömtåliga ämnen.

Den kvalitativa intervjun har många gemensamma drag med komponeringsprocessen. Den kräver ”intuition, kreativitet, improvisation och regelbrott” (Kvale & Brinkmann 2009, 102).

Min undersökning är en fallstudie om två kompositörstuderandes syn på komponering. En fallstudie ger möjligheten att på djupet studera ett specifikt ämnesområde och lämpar sig därför ytterst väl för mina ändamål. Fallstudier kännetecknas av att de studerar bara en enskild händelse och därför går det inte att generalisera på basen av mina upptäckter. (Bell 2006, 20—22). Som forskningsansats för min undersökning har jag ett fenomenologiskt förhållningssätt. En fenomenologisk halvstrukturerad intervju ”söker förstå teman i den levda vardagsvärlden ur undersökningens personens eget perspektiv” (Kvale & Brinkmann, 2009, 43). Tanken är att kunna beskriva komponeringsprocessen och dess problem så levande som möjligt. Jag är intresserad av att kartlägga hur komponeringsstudenterna *upplever* processen och problemen som är förknippade med den och därför lämpar sig en fallstudie med den kvalitativa intervjun som datainsamlingsmetod mina målsättningar bäst.

3.2 Forskningsfrågor

Min avsikt är att ta fasta vid undersökningspersoneras unika tankar om komponering och möjliga problem i arbetet. Jag vill presentera deras unika komponeringsprocesser och därmed är mina forskningsfrågor formulerade på följande sätt:

1. Vad är kännetecknande för studenternas komponeringsprocesser?
2. Hurdana problem möter studenterna i processerna och hur löser de dem?

Forskningsfrågorna är av intresse eftersom jag förväntar mig att se olikheter i komponeringsprocesserna och för att jag är speciellt intresserad av högskolestudenternas synvinklar. Eftersom writer's block är så allmänt i kreativa processer förväntar jag mig också att mina undersökningspersoner känner till fenomenet. Jag är intresserad av att se hurdana lösningar mina respondenter har på writer's block och andra problem, och se om de håller överens med de lösningsmetoder jag beskrivit i kapitel 2.2.2.

3.3 Redogörning för datainsamlingen

Materialet för denna avhandling samlades in i slutet av februari 2017. Detta gjordes med fokuserade intervjuer med två kompositörstuderande vid Sibelius-Akademien, den ena från jazz-avdelningen och den andra från klassiska avdelningen. Respondenterna valdes på basis av rekommendationer och med min uppfattning om vem som skulle kunna ha intressanta tankar om ämnet. Intervjuerna behandlade mina två övergripande teman: komponeringsprocessen och writer's block. De var uppbyggda så att de började med allmänna frågor om respondenternas musikaliska utveckling, och gick senare in på deras tankar om komponering och problem i arbetet. Intervjuerna utfördes enskilt och på grund av deras diskussionsartiga natur blev de ganska långa, ungefär 1,5 timme var. De genomfördes under samma dag och spelades in med ett ljudbehandlingsprogram på dator. Intervjuerna transkriberades under mars månad och respondenternas yttranden kategoriserades och analyserades därefter.

Jag fick respondenternas samtycke att spela in intervjuerna och att använda deras riktiga namn. På grund av att respondenternas identitet inte är av värde för forskningsresultaten har jag ändå valt att använda påhittade namn. Jag har gett respondenterna möjligheten att läsa igenom transkriberingarna för att försäkra mig om att jag citerat dem rätt. Dessutom har de fått läsa resultat- och analysdelen samt sammanfattningen för att kontrollera att jag

dragit sanningsenliga slutsatser och att jag inte förvrängt deras ord för att stämma överens med min teoretiska referensram och mina egna förväntningar.

3.4 Reliabilitet och validitet

Kvalitativa intervjuforskningar får ofta kritik om reliabiliteten och validiteten av undersökningen. Kvalitativa intervjuer används ofta vid t.ex. fallstudier, där det strävas efter att beskriva forskningspersonens upplevda värld så fullständigt som möjligt. Kritiken riktar ofta mot det faktumet att man inte kan generalisera på basis av de fakta som en kvalitativ studie kan producera. Den kvalitativa forskaren har inte som mål att kunna konstruera en teori på basis av sina forskningsresultat. Mitt mål för denna avhandling är att beskriva olika synsätt på komponering och att belysa olika mönster som förekommer i respondenternas komponeringsprocesser. Jag strävar inte efter att bygga upp modeller för problemlösning för andra kompositörer, men hoppas upplysa och beskriva dessa processer så att andra kompositörer, komponeringspedagoger och –studerande kan känna igen liknande dilemman och få idéer för att lösa dem.

För att garantera hög reliabilitet, tillförlitlighet i min forskning, har det krävts noggrann planering av intervjufrågorna. De skall vara så entydiga att det går att tolka dem på samma sätt i olika situationer. Ett reliabelt svar på en fråga är alltså ett svar som fås av samma intervjuperson vid olika tillfällen. Reliabiliteten kan också mätas genom att ställa olika frågor med samma innebörd och jämföra svaren. Om svaren inte skiljer sig, kan man anta att svaren är att lita på.

För att garantera validiteten för min forskning, har jag lagt stor omsorg gällande konstruktionen av mina intervjufrågor. Med validitet menas måttet på hur bra en fråga beskriver det man vill att den skall beskriva. Intervjuaren kan fråga sig, om en annan forskare skulle få samma svar som jag ifall hen ställde frågorna till mina undersökningsspersoner.

4 Forskningens resultat och analys

I denna kandidatavhandling medverkade två kompositörsstuderande från Sibelius-Akademien, av vilka den ena studerar på klassiska avdelningen och den andra på jazz-avdelningen. Materialet som anskaffades handlar om respondenternas syner på komponering allmänt och på olika problem i komponeringsarbetet. Dessa skiljde sig åt avsevärt och jag upptäckte två distinkta förhållningssätt som jag har valt att kalla ett *tekniskt perspektiv* och ett *existentiellt perspektiv* på komponering. Dessa termer har uppkommit för att beskriva respektive kompositörs perspektiv. Jag kommer att hålla dessa förhållningssätt åtskilda och beskriva och analysera dem i följande kapitel.

4.1 Klassiska avdelningens respondent

Min respondent från klassiska avdelningen, Miikka, är en fjärde årets magisterstuderande på Sibelius-Akademien. Sin musikaliska karriär började han på ett musikinstitut med musiklekskola och senare pianolektioner. Inspirerad av sin tvillingbror som spelade gitarr, gjorde han sina första kompositioner kring 11-årsåldern på sitt instrument, pianot. De första kompositionerna ansåg han inte falla i någon viss genre utan de var en blandning av allt han hade spelat innan. Som 16—17-åring gick han på en komponeringsworkshop på musikinstitutet, där han fick idén att söka till på Sibelius-Akademins ungdomsutbildningsprogram. Efter två år på ungdomsutbildningsprogrammet var det en naturlig övergång för honom att söka till Sibelius-Akademien och utbildningsprogrammet för komposition och musikteori.

På Sibelius-Akademien har Miikka komponeringslektioner en gång i veckan. Han får både mindre och större komponeringsuppgifter att utföra till nästa lektion, ofta är de övningar i en viss klassisk musikstil eller så gäller de form (sonatform, fuga, etc.). Läraren ger ofta ramar som måste hållas vid genomförande av uppgiften (t.ex. att bara 6 toner av 12 får användas eller att stycket skall sakna puls). Dessa övningsuppgifter, som ursprungligen hade som mål att mäta studentens tekniska kunnighet, har senare kommit att påverka Miikkas komponeringsarbete i den mån att han nuförtiden sätter själv ramar för sina kompositioner. På lektionerna diskuteras studenternas alster men även komponeringstekniska saker.

Miikka anser att varje människa komponerar just sådan musik som hen vill. Enligt honom siktar komponeringsstudierandet på att den som studerar blir mera *medveten* om sina egna aktioner och får färdigheten och verktygen att utföra detta yrke. Han anser att hans syn på komponering har ändrats väldigt mycket sen han började på ungdomsutbildningen. I början var det mera som improvisation: "yritys-erehdys -metodi", men under studierna har de val han gör i komponeringsprocessen blivit mer medvetna. Han har börjat ge orsaker till sina val. Idealet i akademiska världen är just det att ge varje not en mening, säger han.

4.1.1 Tekniskt perspektiv

Miikkas förhållningssätt till komponering kan anses vara väldigt tekniskt. Ett övergripande tema för hans syn på komponering är viljan att intellektualisera och förklara det han håller på med. Han tror att varje kompositör anser komponering i slutändan vara val mellan olika alternativ. Hur man gör valen, genom att rationellt göra besluten eller att lita på intuitionen, är upp till kompositören. Med denna bakgrundsansats kan Miikka anses vara en kompositör som gör valen rationellt och med intellektuella argument.

Som sagt får Miikka i sina komponeringsstudier ofta uppgifter med tydligt definierade ramar. Han anser detta underlätta arbetet eftersom de olika stadgorna som bildas inom kompositionen reglerar hur stycket skall framskrida. Han upplever att kompositionen så att säga komponerar sig själv:

Se säännöstö tai joku algoritmi nini se työskentelee lainausmerkeissä sun puolesta. - Et se [säännöstö] ehdottaa sulle ratkasua (...) ja sit sä vaan valitset sen parhaan, se mikä kuulosti parhaalle (...) ja pistät sen siihen paperille.

En insikt Miikka fått under sina studier är den att hur mycket man än ramar in stycket, hur mycket man än begränsar de olika parametrarna (t.ex. tonart, taktart, tempo, instrument, dynamik o.s.v.), finns det ändå ett oändligt antal möjligheter kvar. Som exempel ger han ett stycke med bara rytmen som parameter (med andra ord inga melodi-instrument). Han presenterar olika frågor som kan besvaras i samband med ett sådant stycke. En rytm kan produceras med olika bullerljud, men vilken tonhöjd har bullret? Finns det en puls? Kan dessa två parametrar ändras? Blir stycket snabbare och långsammare, eller hålls tempot konstant? Är styckets volym låg? Ändras instrumenten som gör bullret? Miikka menar att fastän vi skär bort en massiv del av musikens beståndsdelar, i detta

fall tonhöjd, melodi och harmoni, finns det fortfarande en oändlig mängd alternativ kvar att välja mellan. Denna insikt anser han upprätthålla hans fortsatta intresse för kompositionering.

...se on tavallaan jotenki se...yks asia mikä pitää säveltämisen mielenkiintosena, ja musiikin ylipäättään mielenkiintosena et sä AINA löydät jonku uuden äärettömyyden sieltä (...) et sä voit mennä vaik kuinka syvälle ja sit taas löytää joku taas ihan uus juttu.

Miikka ser komponerandet i olika nivåer. Den lägsta, som han kallar gräsrotsnivån, är den där man komponerar improvisatoriskt och skriver ner på notpapper det man spelar. Som motpol till gräsrotsnivån finns det högre nivåer som dikterar större riktlinjer för kompositioneringen. Som exempel på riktlinjer som man kan bestämma på förhand ger Miikka t.ex. styckets instrumentation och längd. Andra riktlinjer kan vara t.ex. vilken form eller vilket tempo stycket skall ha. Dessa större riktlinjer kallar jag *makroidéer*. Miikka närmar sig alltså gräsrotsnivån uppifrån genom att utgå från makroidéerna, de stora frågorna, före han börjar skriva ner verkliga noter. Att planera t.ex. formen före själva skrivarbetet, att veta vart man är på väg i kompositioneringsprocessen, underlättar själva skrivningsfasen enligt honom. För att beskriva detta ger han en metafor från sportvärlden:

Jos pelais pesäpallo mut sä et tietäiskään et missä ne pesät on mihin sun pitää juosta, ni saattas tulla aika pitkä reitti sinne pesälle, mut sit jos sä tiedät ne pesät valmiiks et mis ne on, ni sinnehän sä juokset suoraan sitte.

En målsättning för Miikkas samtliga kompositioner är att han själv, de som uppträder och publiken tycker om kompositionen. Han betonar musikens sociala aspekt, och att det därför är viktigt att dessa tre parter kan njuta av musiken.

Miikkas tekniska perspektiv kommer fram just i hans vilja att rationalisera alla val han gör gällande kompositionerna. Han närmar sig komponerandet via makroidéerna genom att göra tydliga ramar för arbetet, vilket underlättar själva skrivarbetet. Han är fascinerad av dodekafonisk musik, vilket tyder på att han ser något vackert i matematiska system, vilka han gärna tillämpar i sitt komponerande. På grund av hans intresse för matematisk symmetri i musiken och hans strävan efter att intellektualisera sina samtliga kompositioneriska val, har jag valt att kalla hans förhållningssätt ett *tekniskt perspektiv* på kompositionering. I slutet av vår intervju sammanfattar Miikka hur han ser på saken: "säveltäminen (...) on ääretön määrä kysymyksii, joihin sä sit esität jonkun vastauksen".

4.1.2 Särdrag för Miikkas komponeringsprocess

Ensimmäinen kysymys mihin vastaat säveltäessäsi on se, että haluatko säveltää. No jos haluat niin kyllä okei, et tavallaan no okei kaikki kappaleet nyt alkaa sit samal taval.

Miikka menar att varje komponeringsprocess börjar på samma sätt, med frågan "vill jag komponera?". Själva processen kan ändå variera från komposition till komposition fastän de kan ha samma övergripande stadgor. En sak som påverkar processen är kompositionens ändamål. Om det är en musikkår som har beställt musik kan kompositionen t.ex. bli mera marschaktig jämfört med om gruppen man komponerar för är en a cappella kör. Komponeringsprocessen påverkas alltså av yttre faktorer.

När de yttre faktorerna är fastställda börjar Miikka närma sig komponerandet från de tidigare beskrivna olika nivåerna. Om han börjar från gräsrotsnivån börjar han skriva ner noter på pappret med hjälp av pianot eller med inre hörseln. Oftare anser han det dock vara svårare att från tomma intet börja skriva ner noter och föredrar att rationalisera; att fundera på kompositionens makroidéer först. När dessa makroidéer (instrumentation, form osv.) har stadfästs närmar han sig gräsrotsnivån och stadfäster mer specifika idéer (harmonivärlden, tempo). Detta gör han för att bädda färdigt för sig själv, för att underlätta de kommande valen av vilka noter han skriver ner. Även *mikroidéerna* (gräsrotsnivån), själva valen av noter som skrivs ner på pappret, kan göras rationellt genom att skriva seriell musik:

Mä oon tykästyny erityisesti sellasiin (...) symmetrisiin kaikki-intervalliriveihin, joka tarkoittaa sitä että siin on ne kakstoist säveltä, mut (...) kysymys on se et miten me saatas mahdollisimman kaunista melodiaa, yks ehkä arvo vois olla se et se ois mahdollisimman monipuolista, ni sitte me sille päätetään että no sit mahdollisimman paljon intervalleja.

I citatet ovan anser Miikka största möjliga mängden av intervall vara ett egenvärde och något att sträva efter. Det tillfredsställer hans kompositoriska ideal och målsättningar att sträva efter det maximala antalet intervall, eftersom det ger en mening åt varje not som skrivs ner. Så här långt går det att rationalisera de val som görs, men här kommer också intuitionen in i bilden. Den melodi som valts av det begränsade antalet måste vara tillfredsställande för kompositörens öra.

Mikä ois tavallaa musikaalisin tapa soittaa nää sävelet nyt, ni SIINÄ kohtaa ehkä on sellanen trial and error (...) osio vielä. Et sä kuuntelet sitä musiikkii et onks tää nyt hyvä näin. Ja sitte jos ei oo, ni yritä jotain muuta, tai keksi parempi rytmi tai tee sille jotain. (...) pitää niinku mieltii se, mun mielest niin että ... et sen pitää *kuulostaa musikaaliselta*.

Han menar ändå att det inte alltid går att motivera styckets duglighet via intellektualiserandet. Någon musik kan vara tilltalande för lyssnaren utan att hen vet varför.

Ibland kan Miikkas komponeringsprocess få sin början från någon melodi han hör i huvudet. Han beskriver det då som att gå processen baklänges, att man börjar från gräsrotsnivån och går mot de högre nivåerna. Han betonar att makrofrågorna ändå *alltid* måste besvaras. Efter att melodin kommit till medvetandet tar han och spjälkar ner den och intellektualiserar det han har till hands. Detta gör han för att lättare ge mening åt de noter han väljer att skriva ner. Självkritiken smyger alltid vid något skede in och börjar ifrågasätta dugligheten med det man dittills komponerat, och för att kunna motivera för sig själv styckets tillräcklighet underlättar det honom att ha gett en mening för varje not han skriver ner.

Se auttaa koska (...) sit jossain vaiheessa tulee se just kysymys että (...) onks tää nyt tarpeeks hyvä, ni sit jos sul on vastattu noihin kaikkiin kysymyksiin (...) sä et välttämättä tuu ees kysyneeks itteltäs sillon ku se on valmis (...) et no onks tää nyt hyvä biisi, ku sä oot miettiny sitä kaiken aikaa tavallaan siinä.

Den första idén kan också komma från mellannivån. Då närmar han sig både makroidéerna nerifrån och mikroidéerna uppifrån. Beroende på från vilken nivå han börjar komponera ändras komponeringsprocessen. "Tavallaan noit ideoit voi tulla mist kerroksesta vaan. Et sillä tavalla (...) jokaisen sävellyksen kirjotushistoria voi olla erilainen ton takia.". Ett val av musikalisk parameter dikterar längt de kommande valen. Då blir komponeringshistorien annorlunda, eftersom man närmar sig komponeringen från en annan vinkel.

Miikka menar att det intuitiva tänkandet och rationella tänkandet kan hjälpa varandra: "se intuitio on siellä, niinku sitte valvomassa sitä älyä, ikäänkuin (...) et nehän niinku täydentää toisiaan.". Vid situationer i komponeringsprocessen där det intuitiva tänkandet inte ger idéer åt kompositören, kan hen ta hjälp av det rationella och göra intellektuella val.

Han menar även att intuitionen och rationaliteten kan fungera som varandras väktare, att de ser till att den andra inte går för långt.

Se älyllinen ja intuitiivinen voi niinku auttaa toisiaan et jos se intuitio ei pelaa ni sit se älyllinen auttaa tai näin [...] ne on molemmat ikään kuin toistensa vartijoita.

Intuitionen anser han härstamma från den musik man egentligen tycker om. Han betonar även miljöns roll, var man är uppvuxen, som påverkare på intuitionen. Han lyfter fram att de musikaliska värdena kan ha stor variation mellan studerande och lärare. Detta kan leda till problem i pedagogiska sammanhang och han lyfter fram utmaningen med komponeringspedagogik: "se on hirveen vaikeet sit opettaa sitä intuitio". I lärosituationer gällande intuition betonar han vikten av att lyssna på så mycket musik som möjligt, och att intellektualisera det man lyssnar på. Pedagoger skall **inte** nedvärdera andras smak, utan uppmuntra till diskussion om musiksmak och estetik. Jämfört med det intuitiva är den rationella sidan av komponering lättare att lära ut.

Miikka komponerar oftast kronologiskt, från början mot slutet, men ibland ändrar han på processen så att han komponerar t.ex. början och slutet först (t.ex. om han komponerar ett stycke i sonatform). I ett längre stycke han skrev använde han sig av en metod där han spjälkade ner stycket i mindre bitar och zoomade in på de mindre delarna och komponerade en del åt gången. Detta gjorde han för att inte bli överväldigad av kompositionens storlek.

När Miikkas komposition börjar vara färdig, kontrollerar han att allt är på sin plats. Han menar att bästa känslan är den stunden när stycket är färdigt. Då kan det kännas jobbigt att börja kontrollera stycket, eftersom korrigerandet är mycket tidskrävande. Det underlättar ändå eftersom mållinjen syns redan; det största arbetet är gjort.

4.1.3 Problem i Miikkas komponeringsprocesser

Yleensä writers block on sillon päällä jos sä et saa tarpeeks aikaa siihen säveltämiseen, tai sitte jos on joku deadline liian lähellä.

Miikka säger sig ha upplevt writer's block under sin tid som kompositör. De gånger han haft writer's block har orsaken nästan uteslutande varit stress på andra planer i livet, t.ex. beroende på andra jobb- eller studieuppgifter. Han menar att deadlines också kan orsaka

stress, men att det då är kompositörens eget fel om hen misslyckas med att bygga upp sitt arbetsschema. Om han har mycket tid ägnat åt att komponera upplever han sig själv produktiv, men om han har ont om tid kan det hända att han går i lås. Miikka menar att det tar tid att komma in i atmosfären för att komponera, och att det inte går att komponera en halv timme här, en halv timme där. Han menar att idealet skulle vara att varje dag ha fyra timmar till sitt förfogande att använda på komponering. Då hinner man orientera sig till stycket och återkalla till minnet vilka val som redan gjorts, menar han.

Ett annat problem i kompositörsarbetet anser Miikka vara bristen på motivation. Motivationsbristen kan komma ifall han får negativ kritik av något stycke han trodde starkt på eller om arbetsmängden känns överväldigande. Då försöker han tänka efter varför han ursprungligen ville börja med arbetet och listar upp de positiva sakerna som kan komma ur det. På detta vis strävar han efter att återfinna den inre motivationen. Vid situationer där arbetets mängd känns alltför stort tar han och skär det i mindre bitar.

Et jos joku asia tuntuu isolta kakulta tehä ni sit mieltii sit et ootsä tehny sitä pienemmäs mittakaavas, ni sä huomaat et ok ei se 55 minuuttia (...) jos sen jakaa niihin pienempiin osiin, nii no kylhän mä ny kolmen minuutin biisin sävellän ihan millon vaan. No kuin mont kolmen minuutin biisii mun pitää tehä.

Negativ kritik från kolleger eller lärare kan i värsta fall leda till writer's block. Även i detta fall måste kompositören återfinna den inre motivationen. Efter negativ kritik kan kompositören börja grubbla över ifall det är värt att fortsätta komponera och vad hen kunde ändra på. Miikka menar att dessa frågor bör besvaras före kompositören kan fortsätta att komponera, eftersom komponeringsarbetet är så mödosamt.

Nautitko sä siitä, saatko sä siitä ne asiat mitä motivoi ni toteutuuks ne vai ei? Ni sit sun pitää löytää vastaus niihin ehkä ennen ku sä sitte saat jatkettuu sitä työtä.

Om Miikka upplever brist på motivation eller har svårt att hitta på idéer, närmar han sig komponerandet igen från de olika frågorna som han strävar efter att svara på också i komponeringsprocessen. På samma sätt som i komponerandet finner han lösningar till sina kompositoriska problem genom att intellektualisera och tänka rationellt.

4.2 Jazz-avdelningens respondent

Min respondent från jazz-avdelningen, Ilmari, har studerat två år vid Sibelius-Akademiens jazz-avdelning med komposition som huvudämne. För tillfället har han ett mellanår från studierna. Sin musikaliska karriär började han med att spela klassisk gitarr på musikinstitutnivå under låg- och högstadietiden. Under gymnasiet bytte han klassiska gitarren till elgitarren, vilket gav gnistan till hans intresse för musik. Via diverse hårdrockband hittade han slutligen jazzen och påbörjade sina studier vid pop-jazzkonservatoriet i Helsingfors, där han tyvärr fick en belastningssjukdom i handen som satte stopp för hans gitarrstudier. På grund av att han inte kunde spela lyssnade han mycket på musik och tränade solfège vilket resulterade i en mer övergripande förståelse om musik. Efter denna insikt kände Ilmari att han hade något att uttrycka genom en större helhet. Han studerade samtidigt musikvetenskap vid universitetet, där han gick en kurs i formlära. På föreläsningarna i formlära analyserades mycket musik, vilket vidgade hans syn på musik och på hurdan musik han själv kunde tänkas komponera. På konservatoriet tog han komponerings- och teorilektioner och så småningom började han komponera egna stycken, dels på grund av saknaden av något annat att göra, dels på grund av att han kände sig få utlopp för sina dåliga känslor genom komponerandet. Orsaken till att det blev just jazzkomponering menar Ilmari att berodde på att det var det han studerade och fick handledning i på konservatoriet. Det att han blev just kompositör menar han att hände lite av en slump.

Till Sibelius-Akademin sökte Ilmari 2014 och började studierna hösten samma år. Till skillnad från klassisk komponering som har en egen avdelning (avdelningen för komposition och musikteori) studerar jazzkompositörerna på jazz-avdelningen med jazzkomponering som huvudämne. Utöver komponeringslektionerna går han på samma teori- och speltimmar som de andra jazzstuderandena, dessutom tar han lektioner i satslära på klassiska avdelningen.

4.2.1 Existentiellt perspektiv

Se on ehkä joku semmonen mun sävellyysprosessin ongelma. Tai myös se, myös semmonen sävellyseksistentiaalinen ongelma, et miks kirjottaa ees jotain musaa?

Utmärkande för Ilmaris syn på komponering kan anses vara hans behov att förklara för honom själv varför han komponerar. Han försöker hitta en större mening för sitt komponerande, vilket gjort att jag döpt hans synsätt på komponering till ett *existentiellt perspektiv*. Han strävar efter att söka en anknytning till samtiden och att kommentera t.ex. missförhållanden i samhället, både nationella och globala, genom den musik han komponerar. I dessa försök att uttrycka sig gällande stora frågor genom musiken har han stött på många problem som vi kommer att återkomma till senare. Ilmari har blivit mera medveten om missförhållandena i världen, vilket han anser påverka hans allmänna sinnestämning. Eftersom komponerandet är en så omfattande kognitiv process kan man säga att de icke-musikaliska faktorerna också påverkar hans komponeringsprocess.

Ett mål som Ilmari anser vara viktigt i komponerandet är att ge en orsak till varför han valt just de noter han valt att skriva ner. Han har mer och mer börjat söka större argument för de beslut han gör i komponerandet. Strävan efter meningsfullhet har gjort arbetet mera krävande. En annan målsättning för honom är att skriva så självständiga kompositioner som möjligt: "pyrin sitä kohti, että jossain vaiheessa pystyis semmosia [kappaleita] tekemään että niissä ois niinku oma maailmansa."

Som en av de viktigaste komponeringstekniska färdigheterna lyfter han fram örats och pennans samarbete, det att kunna få ner på papperet det han hör i sitt huvud. Han tror att genom att fullborda samarbetet lyckas en kompositör skriva sådan musik som inte skrivits tidigare. Om man komponerar med ett instrument, spelar man ofta rutinmässigt liknande saker som man tidigare spelat, menar han. För tillfället måste han kompromissa i vissa situationer när öra-penna-kopplingen inte fungerar till hundra procent. Det är viktigt att acceptera sina gränser och låta det som kommer naturligt komma ut, anser han.

Ilmari vill inte identifiera sig själv som specifikt jazzkompositör, utan han drar intryck från många olika musikgenrer. Han känner att traditionell jazzkomposition inte ger honom tillräckligt mycket spelrum att uttrycka helhetsbilder och han är i allmänhet lite trött på jazz. Detta är en orsak till varför han har ett mellanår från studierna. Från lektionerna i satslära på klassiska avdelningen har han å andra sidan fått svar på många frågor som han kämpat med gällande komponering.

Et kyl mä oon huomannu et klassinen musiikki kyl inspiroi mua paljon enemmän säveltämään, oli sitte se mitä sielt tulee ulos ni mitä vaan.

Under de senaste två åren upplever han sig ha levt i en process där han strävar bort från allt han har lärt sig. Han medger sig ha ännu mycket att lära inom jazzkomponering, men tror sig inte hitta svar på sina frågor den vägen. Det är en orsak till att han söker lösningar från andra genrer, t.ex. genom att lyssna på rock-musik samt klassisk och elektronisk musik.

4.2.2 Särdrag för Ilmaris komponeringsprocess

En typisk komponeringsprocess för Ilmari börjar med någon liten inspirationskälla som grund, på vilken han börjar skriva ner noter. Han beskriver två typiska komponeringssätt. Det första sättet börjar med att han improviserar något på pianot och får en idé som han sedan spelar in på band och skriver ner på notpapper. Därefter börjar han utveckla idén och forma stycket. Han anser ändå att improvisation inte kan leda till lika enhetliga kompositioner som noggrant planerade satser.

Det andra sättet, som Ilmari beskriver som det mest allmänna sättet han brukar börja komponera på, går ut på att han skriver ner idéer för motiv rakt på notpapperet, utan att röra pianot. Oberoende av vilket sätt han börjar med, med pianot eller med inre hörseln, tar han och extraherar de väsentliga elementen ur idéerna. Dessa element ser han sedan som definierande kärnor (identitetsidéer) och börjar bygga och vidga stycket på basis av dem. Detta gör han för att göra stycket sammanhängande.

Et siin pisy koko ajan se joku sama juttu, ja mitkä on kaikki muodot mitä jostain siit melodisest motiivist saa eri käännöksinä ja inversioineen ja muineen, niit on tavallaan paljon sellasta, kauhee kasa sellast materiaalii mikä on niinku puskettu jostain yhdestä asiasta, nii et sitte siitä vois muodostaa semmosen ison, koherentin kokonaisuuden.

Ilmari strävar efter att bygga sina kompositioner från så simpla idéer som möjligt, som han sedan utvecklar till en helhet. Ilmari ser skönhet i att göra sina stycken så enkla som möjligt. Faktumet att stycket baserar sig på en idé som utvecklas och utvidgas gör den sammanhängande. Han menar också att det naturligt går för honom den vägen, från litet till stort. Den första idén kommer ofta intuitivt till honom, men att utveckla den kräver rationellt arbete. Han menar att sådana processer kunde behöva något matematiskt system för att bli så koherenta som möjligt. Han upplever att han ännu har mycket att lära sig på det rationella planet.

Som målsättning för sina samtliga kompositioner har Ilmari att de skall vara tilltalande för lyssnaren vid första lyssningen. De skall ha ett element som lyssnaren snabbt får tillgång till, oftast blir detta element melodin, eftersom den naturligt sticker ut ur mängden. Därav lägger han stor vikt på melodierna i sina stycken.

Se mitä siihen rinnalle kirjottaa on ehkä sitä melodiaa tukevaa. [...] pyrin siihen et se aina sitte ois kaikille vaikka ei niin tuntis sitä... musiikkia, vaikka jazzmusaa yhtään, nii silti pitäs olla joku semmonen mikä sielt kuitenkin iskee.

Ilmaris källor för inspiration har ändrats under åren. Tidigare kunde han ta intryck av känslan i staden eller av olika sinnesstämningar, men på senare tid har han blivit påverkad av globala situationen och olika icke-musikaliska faktorer.

Raikas ilma ja hyvä kesäpäivä ja siistin näköset talot inspiroi aluks, ja sit ehkä siit musasta tuliki sit semmosta (...) hyvän fiiliksen musaa. Mut sitte [...] oon koko ajan yhä enemmän alkanu tiedostaa semmost maailman tilannetta ja, jotenki sitä että missä sitä oikeesti elää, mitä on ympäril tapahtumassa niin se vaikuttaa ainaki semmoseen yleismoodiin, vaikee sanoo sillee konkreettisesti että Trumpin valinta presidentiksi inspiroi minut tekemään tämän biisin, tai mä en kyl ehkä haluiskaan niin suorii statementtejä tehä, mutta moni musiikin ulkopuolinen asia inspiroi tekemään musaa.

Ilmaris kompositoriska processer brukar kumuleras mot slutet. Det är först när deadlinen närmar sig som han paketerar de fristående idéerna till helhetliga kompositioner. Detta hänger ihop med hans existentiella syn på komponerandet, och en orsak till att jobbet utförs först i slutet av processen är att en stor del av Ilmaris tid går till att grubbla över kompositorisk-existentiella frågor. När deadlinen närmar sig sjunker också hans förväntningar och han nöjer sig med mindre.

Usein (...) säveltäminen menee sillee et sitä on aika pitkään vaan vähän kokeilee jotain ja pikkasen vaikeilee myös sen koko säveltämisen kanssa ja sen merkityksellisyyden. Et sillon mä en lopult välttämät käytä siihen niin paljon aikaa, vasta kun on aika saada jotain valmiiks ni sitte [...] oli kyse sitte musiikista tai mistä tahansa missä sul on joku deadline ni, sit se tiivistyy jotenki loppua kohden.

Ilmari har också försökt komponera så att han planerar styckets form på förhand, men medger att han aldrig lyckats slutföra en sådan komposition. Vid dessa situationer har hans fokus förritrat sig från styckets form till detaljer (t.ex. motiv), vilket ofta leder till en ofullständig komposition. I bästa fall kan det ändå gå så att stycket blir något helt annat, fast den ursprungliga planen inte höll.

Ilmari medger att det ofta är en musikalisk idé som vill komma ut och att många stycken som han skrivit under samma tidsperiod påminner om varandra.

Kyl mä tavallaan tunnustan itselleni sen et mä oon ehkä kirjottanu samaa biisiä joo viimeiset pari vuotta. Et se mitä on sillee halunnu oikeesti tehdä on vaan se joku yks sama biisi, tai joku yks saundi, nii sitte sitä koko ajan ikään kuin tähtää siihen saundiin yhä enemmän.

Det kan ta flera år att förfina idén och det är först när han får den fullbordad som han kan gå vidare.

Ja sitte ku on siihen jotenki tyytyväinen, tai tuntuu et nyt mä jotenki hallitsen niinku tämmösen saundin kirjottamisen ni sit voi ehkä siirtyy johonki tai sit ehkä alkaa luonnostaan kuulee jotain muuta.

Ilmari föredrar att komponera med penna och papper, eftersom det är lättare att skissera på papper och man behöver inte befästa tonart eller taktart. Mot slutet av komponeringsprocessen övergår han ändå till notskrivningsprogram på datorn för att paketera ihop stycket. Hans komponeringsprocess kännetecknas också av att den oftast är lineär, han hoppar inte så mycket inom stycket när han komponerar fastän han medger att undantag förekommer.

4.2.3 Problem i Ilmaris komponeringsprocesser

Kaikist isoin ongelma on se et minkä takii ylipäättään säveltää.

Citatet sammanfattar det övergripande problemet i Ilmaris komponeringsprocesser för tillfället. Från det stora existentiella problemet, varför överhuvudtaget komponera, kan man extrahera alla hans mindre problem i komponeringsarbetet.

Ilmari kämpar med en mängd olika existentiella frågor gällande sitt komponerande. Han verkar vara ovetande om sina egna motivationer och målsättningar, och detta leder ofta till problem i själva arbetet. Han verkar vara vilsen med vad han egentligen vill göra.

Koko ajan yritän selventää itelleni et mitä se niinku on mitä haluu sillee lopulta edes, mitä se on mitä haluu säveltää.

Saknaden av riktning har lett till writer's block som pågått nu i några år. Idéer har varit svåra att komma på under stressfulla tider och han har spenderat för mycket tid på att fundera varför han gör istället för att bara göra. Situationen är ändå på väg mot det bättre, och nu under sitt mellanår har han haft det mycket lättare att skriva musik jämfört med när han studerade och levde ett hektiskt liv.

Voi kokee et mulla on ollu jonkinlainen writers blokki ja varmaan on tälläkin hetkellä, että alkaa just liian aikasin miettii et mitä on niinku tekemässä, sen sijaan et vaan niinku tekis.

En typisk komponeringsprocess kan börja så att Ilmari blir inspirerad och skriver ner några motiv på basis av inspirationen. Sedan börjar han fundera vilken grundidé kunde vara i stycket och börjar ifrågasätta valet av noter i motiven. Hans tankegång kumuleras från de enskilda noterna till att hitta styckets kärnidé och hur han skulle kunna uttrycka den genom musiken. Till slut leder detta till ångest och oförmågan att föra arbetet framåt.

Sit mä alan miettii et onks nää nyt oikeesti just ne äänet mitä mä haluun kirjottaa ja mikä ääni sit seuraavaks tai et (...) missä se **ydin** on, täs biisissä, ja sit mä alan miettii et mist tää niinku oikeestaan kertoo tää biisi (...) et mikä se inspiraatio on siin pohjalla. Et miten mä voisin sitä välittää näillä äänillä ja (...) sit yleensä siin vaihees mä lähen jo ulos kävelee ja sit mä alan miettii et onks se ees musiikki oikeestaan mil mä voin tota juttuu välittää. Ja sit mä vaikeilen himas ja juon kahvii loppupäivän.

Han medger att hans problem med komponeringsprocessen i själva verket inte är så förknippade med själva komponerandet, utan med hans psyke och hans sätt att organisera sitt arbete. Han har också tänkt söka hjälp för dessa problem via skolan: "mä aattelin käyttää koulun tarjoamia mahdollisuuksia hyväks ja mennä puhuu opintopsykologille tästä ni ehkä sitä kautta voi löytyy ratkasui näihin kysymyksiin."

Hans motivation till att komponera varierar kraftigt. Efter några intensiva år av komponering känner han att hans vilja att uttrycka sig genom musiken har försvagats. Det har varit ett medvetet val att ta avstånd från komponerandet men småningom har lusten att komponera börjat komma tillbaka och han har börjat komponera mera och mera. Han menar att om man vill vara en kompositör måste man helt enkelt komponera. För tillfället kämpar han med att finna vad han vill göra, vilket har resulterat i att han komponerar mindre: "Täl hetkellä on... emmä tiä asioita sillee kelailtavana sen ympärillä et mitä niinku haluu tehdä ni sit ehkä tulee nyt just sävellettyy vähän vähemmän".

Han medger sig ha börjat komma över sin writer's block och beskriver de nya tankarna med följande ord:

Nyt on konkretisoitunu sil taval mieles et haluu vaan välittää jotain semmost universaalii kauneutta mistä ihmisille tulee semmonen merkityksellinen olo olla olemassa (...). Et sinänsä voi kirjottaa ihan musiikkii musiikkina, et jos se kuulostaa hyvälle ni ihmisille tulee siitä hyvä olo, ja sillon sillä on jo merkitys.

4.3 Analys

Nedan sammanfattar jag Miikkas och Ilmaris tankar och anknyter deras yttranden med de begrepp och teorier som behandlades i kapitel 2. Jag konstaterade i kapitel 2 att det inte finns två exakt likadana komponeringsprocesser och på basis av denna undersökning kan man säga att antagandet stämmer. Inte endast var mina respondenters processer, synsätt och problem olika, utan de skiljde sig också åt avsevärt. Båda kände också till fenomenet writer's block och båda kände att de hade någon gång haft writer's block.

Miikka, som studerar komponering inom klassisk musik har ett väldigt tekniskt förhållningssätt till komponerandet. Kärnan i hans sätt att komponera är att intellektualisera allting han gör. Genom att göra så hittar han mening i att komponera och har lättare för sig att motivera sina val som görs under processen. Som ett slutresultat av detta är det även ovanligt för honom att gå i lås med sina kreativa processer, eftersom han genom att rationalisera alltid lyckas svara på olika frågor gällande komponeringen i fråga.

Miikka beskriver hur han närmar sig komponerandet från olika nivåer, där gräsrotsnivån är lika med det att man skriver konkret ner noter på notpapperet. På de högre nivåerna

ställer han sig själv frågor bland annat gällande styckets längd, instrumentation, harmonivärld och form. Dessa ramar eller riktlinjer underlättar hans arbete eftersom de minskar mängden alternativ och han menar att stycket börjar komponera sig själv. Faktumet att ramarna underlättar hans arbete stöder Roses teori om att en viss inramning har en positiv effekt på produktiviteten i en kreativ process (Rose 1980). Miikka har lyckats hitta rätt och ställer inte för stränga regler för sitt komponerande, vilket kunde i värsta fall sabotera processen för honom.

Ilmari kämpar med större existentiella frågor i sitt komponeringsarbete. På samma sätt som Miikka vill han ge mening åt de noter han skriver ner på papperet, men till skillnad från Miikka, som hittar meningen i t.ex. matematiska formler, söker Ilmari mening till sitt komponerande genom att uttrycka sin åsikt om större, icke-musikaliska ämnen, som t.ex. rådande världspolitiska situationer. Som redan presenterat i kapitel 2.2.1 kan oförmågan att uttrycka sig vara en orsak till writer's block och Ilmaris oförmåga att uttrycka sig gällande frågorna genom musiken kan ses som en orsak till hans writer's block.

Både Miikkas och Ilmaris yttranden stöder Pohjannoros (2013) och Sessions (1950) tankar om att en komponeringsprocess alltid börjar från en viss ursprunglig idé. I Miikkas fall kan idén anses vara den att han bestämmer formen på stycket först, emedan Ilmari skriver ner en melodislinga först som han sedan börjar utveckla och utvidga. Med den första idén som bas genereras nya idéer som i enlighet med teorierna om kreativa processer testas och de dåliga idéerna sällas bort tills respektive kompositör är nöjd med slutresultatet.

Båda respondenterna medger sig också ha svårt att komponera under stressfulla perioder. De håller även med om att för att bli kompositör måste man helt enkelt bara komponera. Orsakerna för problemen är inte så entydiga, men om man vill generalisera och göra en skillnad på orsakerna till respektive kompositörs problem, kan man säga att Miikkas problem i komponeringsprocessen främst beror på saknaden av tid, medan Ilmaris kompositöriska problem härrör från problem med motivationen.

Miikka finner lösningar på sina problem genom att noggrannare planera sin tidtabell för komponerandet och genom att återfinna den inre motivationen för komponerandet. I likhet med hans komponeringsprocess är även hans problemlösningsmetoder baserade på intellektuella argument.

Båda respondenterna känner också igen alterneringen mellan intuitionen och rationaliteten i sitt arbete. Miikka menar också i enlighet med forskarna att intuitionen och rationaliteten kan fungera som varandras väktare och att de i bästa fall stöder varandra. Miikka antar intuitionen härstamma från den musik man verkligen gillar. Detta skulle stämma överens med Pohjannonos yttranden om att intuitionen är en tankeprocess som härstammar från informationen lagrad i långtidsminnet.

Ilmari stöter på problem på många olika moment under komponeringsprocessen. Den första kan komma redan före han hinner börja: vad är det för idé att komponera överhuvudtaget? Senare börjar han ta fasta på detaljer, vilket kan leda till att han går i lås med kompositionen i fråga. Här kan man se ett samband till Roses tanke om att alltför tidig redigering kan förstöra den kreativa processens naturliga utveckling (Rose 1980, 86). Han kommer vilse från den ursprungliga idén och får misstro och hamnar kanske t.o.m. att börja om från början. Även faktumet att han är mätt på jazz, kan ha lett honom till writer's blocken. Detta skulle stöda Flahertys teori om att studenter som inte gillar ämnet i fråga kan få writer's block (Flaherty 2004, 82).

Det att Ilmari i början av sin kompositörskarriär fick utlopp för dåliga känslor förorsakade av belastningssjukdomen stöder Flahertys åsikt om att psykiskt illamående kan få utlopp i kreativa arbeten. Ilmari talar om att många hans kompositoriska problem härstammar från problem med psyket. Flaherty upptäckte att depression kan leda till writer's block och här kan ses en tydlig korrelation, fastän Ilmari inte direkt talade om att vara deprimerad. Ett nedsatt humör kan oberoende utlösa writer's block (Flaherty 2004). Flaherty menar att writer's block orsakad av depression kan vårdas med hjälp av terapi och mediciner. Att tala med skolpsykologen kan då i bästa fall hjälpa Ilmari. Hans writer's block kan också ses som en kreativ ruvningsperiod efter flera år av intensivt komponerande. Ruvningsperioden, under vilken han sökt sin nya kompositoriska riktning, börjar snart vara över och han har återfunnit glädjen att komponera igen.

5 Sammanfattning

I denna avhandling har jag behandlat komponeringsprocessen och olika problem som kan förekomma i samband med den. Min undersökning genomfördes som en kvalitativ intervjustudie och dess resultat dikterades långt av valet av undersökningsspersoner. Jag lyckades välja två respondenter med mycket intressanta tankar om komponering, dessutom skiljde sig respondenternas processer och problem avsevärt åt.

Min första forskningsfråga gällde att beskriva respektive kompositörs komponeringsprocesser, vilket jag gjort detaljerat i kapitel 4. Som svar på frågan upptäckte jag två olika syner på komponering: Miikkas förhållningssätt som är intellektuellt och rationellt och Ilmaris förhållningssätt som präglas av hans existentiella syn på komponerandet. Med det intellektuella perspektivet stöter Miikka på tydligt färre problem än Ilmari, som kämpar med en mängd olika problem.

Min andra forskningsfråga handlade om att lyfta fram olika problem kompositörerna kan möta i arbetet. Jag presenterade ingående respektive kompositörers problem och i kapitel 4.3 presenterade jag möjliga lösningar till problemen. Båda respondenterna upplevde sig ha haft writer's block. Miikkas kreativa torka beror oftast på tidsbrist eller saknaden av motivation. För att återfinna glädjen i att komponera strävar han efter att hitta sin inre motivation. Ilmaris problem är mer komplexa och kräver tid och bearbetning för att överkommas.

Jag lyckades svara på båda forskningsfrågorna och undersökningen kan i det stora hela anses vara lyckad.

5.1 Slutsatser

Mina forskningsresultat kan fungera som inspiration för andra kompositörer, både professionella och amatörer. Jag hoppas att ha kunnat vidga läsarens syn på komponering och ifall läsaren har kämpat med liknande problem som mina respondenter, hoppas jag kunna erbjuda nya tänkesätt och till och med lösningar på problemen.

Från ett musikpedagogiskt perspektiv kan denna undersökning ge teman att tänka på om man jobbar inom komponeringspedagogik. Jag hoppas kunna utvidga pedagogens syn på komponering och ge hen mera förståelse om studenters möjliga problem, och i bästa fall

också ge lösningar på dessa. I denna undersökning har jag bara belyst en bråkdel av de olika problem och lösningar som kan förekomma i kompositörers arbetsprocesser och jag vill betona att denna undersökning främst skall fungera som inspirationskälla till strävande kompositörer och pedagoger. Jag strävar inte efter att bygga upp generella modeller för komponeringsprocesser och problemlösning, utan hoppas kunna upplysa och beskriva dessa unika processer så att andra kompositörer, komponeringspedagoger och -studerande kan lära sig något nytt genom att bekanta sig med dem.

Jag började mitt kandidatarbete med ett intresse för komponeringsprocessen och intresset har bara fördjupats under arbetets gång. Jag vill fortsätta utveckla min kunskap och förståelse för den kognitivt utmanande komponeringsprocessen.

5.2 Fortsatta forskningsområden

Faktumet att komponerandet först under senare tid börjat tåla vetenskaplig undersökning har lämnat många aspekter gällande komponeringsprocesser utanför forskningen. Det finns fortfarande många ostuderade områden inom komponering som jag tror att noggranna kvalitativa studier kan belysa.

Det går inte att frånsäga faktumet att mina respondenter studerar komponering på olika avdelningar. Detta kan ha en inverkan på forskningsresultaten och jag anser att det krävs forskning i detta ämne d.v.s. i olika kompositörers processer från olika genrer. Till exempel skillnader i komponeringsprocesser mellan kompositörer från olika genrer saknar undersökning, och jag tror att representanter från olika genrer kunde ha mycket att lära sig från varann. Det skulle vara intressant att genomföra gruppintervjuer med olika kompositörer och jag tror att mycket ny kunskap kunde genereras genom en sådan intervju.

Litteraturförteckning

- Barrett, Margaret. 2006. *Creative collaboration: An 'eminence' study of teaching and learning music composition*. *Psychology of Music*, 2006 34, 195—218.
- Bell, Judith. 2006. *Introduktion till forskningsmetodik*. Lund. Studentlitteratur.
- Bolton, Jan. 2008. *Technologically mediated composition learning: Josh's story*. *British Journal of Music Education*, 2008 25:1, 41—55. Cambridge University Press.
- Bruce, Christine & Lupton, Mandy. 2010. *Craft, process and art: Teaching and learning music composition in higher education*. *British Journal of Music Education*, 2010 27:3, 271—287. Cambridge University Press.
- Burnard, Pamela & Younker, Betty Anne. 2004. *Problem-solving and creativity: insights from students' individual composing pathways*. *International Journal of Music Education*, 2004 Vol 22(1) 59—76.
- Flaherty, Alice Weaver. 2004. *The Midnight Disease, the drive to write, writer's block and the creative brain*. New York, NY: Houghton Mifflin Company
- Girdzijauskienė, Ruta. 2015. *How pupils create compositions: the analysis of the process of music creation*. *Problems in Music Pedagogy*, 2015 Vol. 14 (2).
- Hindemith, Paul. 1942. *The craft of musical composition*. London: Schott & Co.
- Juntunen, Marja-Leena & Nikkanen, H & Westerlund, H. 2013 (red.). *Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Kvale, Steinar & Brinkmann Svend. 2009. *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Studentlitteratur.
- LP 2014. Utbildningsstyrelsen. 2014. *Grunderna för läroplanen för den grundläggande utbildningen 2014*. Helsingfors: Utbildningsstyrelsen.
- Lum, Chee-Hoo, Stromberg, Dirk & Xueyan, Yang. 2014. *Struggle as pedagogical approach: A Singaporean case study of a composition class in IB (International Baccalaureate) Year 5*. *Research Studies in Music Education* 2014, Vol. 36 (2) 231—244.
- Pohjannoro, Ulla. 2012. *Kuvittelusta kokeiluun, säännöistä rajoitteisiin*. *Musiikkikasvatus*, 2012 02 vol. 15, 7—37.

- Pohjannoro, Ulla. 2013. *Sävellyksen synty, tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta*. Doktorsavhandling. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rose, Mike. 1986. *Rigid rules, inflexible plans, and the stifling of language: a cognitivist analysis of writer's block*. I verket Sondra Perl (red.) *Landmark essays on writing process*.
- Sessions, Roger. 1950. *The musical experience of composer, performer, listener*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Skinner, Jeffrey & Policoff, Stephen Phillip. 1991. *Writer's block - and what to do about it*. *Writer*, 1994 November, Vol. 107 Issue 11. Kalmbach Publishing Co.
- Sloboda, John. 1985. *The musical mind, the cognitive psychology of music*. Oxford, Great Britain: Oxford University Press.
- Vilborg, Ebbe & Nordstedts ordbok. 2000. *Nordstedts svensk-latinska ordbok*. Inger Hesslin Rider & Maria Sjödin red. Stockholm.
- Yunker, Betty Anne. 2000. *Thought processes and strategies of students engaged i music composition*. *Research Studies in Music Education*, 2000 June, Number 14.

Bilagor

Haastattelukysymykset

Tausta

Kuka olet?

Kerro taustastasi?

Miten päädyit säveltämään?

Milloin aloitit oman musiikin tekemisen?

Mikä sai sinut kiinnostumaan säveltämisestä?

Miten opit säveltämään?

Taustaa sävellysoopinnoista

Miltä sinun opinnot sävellyksessä näyttävät?

Millaisia tehtäviä saat koulussa?

Millaista on opiskella sävellystä?

Onko opiskeleminen vaikuttanut motivaatioosi?

Mikä sai sinut hakemaan Siballe?

Onko opinnot Siballa muuttanut tai vaikuttanut sävellysprosessiasi?

Inspiraatio

Mitä ajattelet kun kuulet sanan inspiraatio?

Mikä tai mitkä asiat inspiroi sinua?

Millaisissa tilanteissa saat ideoita?

Oletko mielestäsi luova?

Mikä sytyttää sinut säveltämään? Taide, musiikki? Luonto jne?

Sävellysprosessi

Prosessi

Kuvaile sävellysprosessiasi. Miltä se normaalisti näyttää?

Miten käsität prosessin, ymmärrätkö mitä tapahtuu, vai viekö intuitio mennessään?

Mikä on ominaista sinun sävellysprosessille?

Poikkeatko koskaan tutusta prosessista?

Onko sinulla oma sävelkieli?

Mitkä ovat tavoitteesi säveltämisellä?

Pyritkö aina tekemään jotain uutta, ennenkuulumatonta?

Millä soittimilla sävellät?

Onko sinulla joku malli säveltämiselle?

Onko sinulla sääntöjä säveltämiselle?

Kuuletko musiikkia päässäsi?

Psykologit puhuvat divergentistä ja konvergentista ajattelusta. Divergentti=luova, omaperäinen. Konvergentti=tavanomainen, rationaalinen. Luova prosessi koostuu näitten ajattelutapojen vaihtelusta. Tunnistatko omassa prosessissa näitten vaihtelua?

Ajankäyttö

Kuinka monta tuntia viikossa sävellät?

Kuinka kauan kestää yhden kappaleen säveltämisessä?

Kirjoitatko usein montaa kappaletta rinnakkain?

Milloin koet että sävellys on valmis?

Ongelmanratkominen

Mikä vaikuttaa valintoihisi säveltäessä? Luostatko intuitioon vai rationaliteettiin?

Viivytteletkö valintojen kanssa?

Palaute

Soitatko keskeneräisiä kappaleita toisille saadaksesi palautetta?

Kuinka paljon palaute vaikuttaa sinuun?

Teetkö musiikkia mitä muut haluavat kuulla?

Jos olet tehnyt tilaustöitä, kuvaile motivaatiotasi?

Millaiset sävellykset ovat tulleet helposti?

Miltä se prosessi näytti?

Millaisten kanssa olet saanut kamppailla?

Ongelmat

Millaisia ongelmia olet kohdannut säveltäjän työssä?

Milloin sinulla on vaikeata keksiä ideoita?

Menetkö joskus lukkoon sävellyksiesi kanssa?

Mitä teet mikäli menet lukkoon?

Onko sinulla metodeita päästäksesi pois sulusta?

Tapahtuuko tämä usein?

Oletko saanut apua Sibalta ongelmanratkomiseen?

Pelkäätkö epäonnistumista?

Tunnetko painetta siitä että sävellyksistäsi pitää tulla hyviä/mahtavia?

Oletko perfektionisti?